

Д. А. Лунгина

ИКОНА КАК ОБРАЗ И КАК ИДЕЯ: АСПЕКТЫ ВИЗАНТИЙСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ

С развитием храмового зодчества (начиная с V в.) монументальное искусство Византии получило возможность выразить несколько заключенных в иконе аспектов: религиозный, антропологический, политический, художественный и др. Так, между «иконой» — византийским императором, «иконой» — всяким человеком, насколько христианская догматика утверждала его богоподобие, наконец, «иконой» — мозаичным или фресковым изображением лиц и сюжетов Священной истории существовала тесная взаимосвязь. Однако соотношение между живым существом и его неподвижным изображением по-разному проблематизировалось в различные периоды византийской истории.

Темой статьи является многосторонность иконы, имевшая целью утвердить присутствие Бога в мире и искавшая для этого не только отвлеченно-богословские, но и пластические визуальные решения. Соответственно, цель данного исследования состоит в прояснении феномена иконы в опоре на догматические, антропологические, политические и художественные принципы, лежащие в основе такого типа изображения.

Методологическим обеспечением статьи являются искусствоведческие концепции (в числе приоритетных — Х.Зедльмайра, Э.Панофского, О.Демуса), в которых объясняется неизбежность перехода от античного мимесиса к принципу самодостаточности изображения. Задачи, прежде возлагаемые на живопись, теперь берет на себя и архитектура. С утверждением иконописного канона в живопись входит новый принцип: одухотворенной плоти, соединения идеального и естественного.

Автор приходит к выводу, что неразрывность нескольких концептуальных моментов — художественного, религиозного и политического — позволяет выделить икону в особый тип средневековой образности. Раскрытию его особенностей посвящена данная статья. Библиогр. 12 назв.

Ключевые слова: монументальное искусство (в его отличии от станковой живописи), образ (знак), отсутствие дистанции между зрителем и образом, иконоборчество, возникновение канона, исихазм, становление фигуры зрителя.

D. A. Loungina

ICON AS IMAGE AND AS IDEA: ASPECTS OF BYZANTINE MONUMENTAL ART IN THEIR INTERACTION

As church architecture evolved from the 5th century, monumental Byzantine art marked out several aspects of icon: the religious, the anthropological, the political, the aesthetic and others. A connection between the political aspect of the icon (as expressed in the figure of the *basileus* who represented God on Earth), the anthropological aspect (any human being in his expression of the likeness of God, according to Christian dogma), the aesthetic aspect (mosaics of fresco pictures of biblical personages) became evident by that time. But the correlation of a living creature and its motionless image was interpreted in different ways during different periods of Byzantine history (divided into periods by the epoch of the first Ecumenical Councils of the 4th to 5th centuries), the period of the canonical establishment of icon-painting The 'Second Iconoclasm' of the 8th century, the Komnenian dynasty (11–13th century) and the 14th and 15th century Palaiologian Renaissance.

Лунгина Дарья Андреевна — кандидат философских наук, доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Российская Федерация, 119992, Москва, Ломоносовский пр., 27, корп. 4; loungina@yandex.ru

Loungina Darya A. — PhD, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University named, Lomonosovskiy pr., 44, building 4, Moscow, 119992, Russian Federation; loungina@yandex.ru

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

The subject of the article is the versatility of the icon which strived to affirm God's presence in the world and sought not only for abstract theological but also for plastic and visual solutions to divine subjects. The aim of the article is to clarify the phenomenon of the icon as resting upon dogmatic, anthropological, political and aesthetic principles of such an image.

The article is methodologically corroborated by the art-historical theories (those of Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky and Otto Demus) which explain the transition from the ancient mimesis to the principle which make the image self-sufficient. The former painting, illusionist mission is now assigned to architecture which stresses the corporal and material elements of the Divine cosmos. As the icon-painting canon is established, painting accepts a new principle the spiritualization of the flesh, the principle of joining of the ideal and the material (which set the ground of the Renaissance).

The author researches this multilateralism which aimed at the statement of God on Earth by force of not only theological arguments but also by plastic and visual means. The author concludes that indissoluble aesthetic, religious, and political aspects of the icon make for a specific type of Medieval figurativeness. Refs 12.

Keywords: monumental art (as opposed to easel painting), image (*signum*), lack of distance between a viewer and the icon, iconoclasm, rise of canon, hesychasm, formation of spectator.

Икона — способ изображения божества и человека, появившийся на закате Античности, — выделяется историками и философами в особую ступень развития искусства, принципиально расширившую его возможности. Так, Г. В. Ф. Гегель видел в этом типе образности («романтическом искусстве») ни больше ни меньше как путь «примирения Бога с миром и с собою» [1, с. 244], шанс вернуть Бога человеку и осуществить в мире подлинную цель христианства. Не должно сбивать с толку, что Гегель пренебрежительно отзывался о византийском искусстве в лекциях по эстетике и в основном строит концепцию в опоре на творчество западных «христианских художников» эпохи Раннего и Высокого Возрождения. Важнее угаданная Гегелем направленность византийского зодчества и иконописи — соединение религиозного и художественного начал, возможность которого была открыта христианством и осуществления которого философ ждал от своей собственной — романтической — эпохи.

Цель данного исследования — прояснение феномена иконы в опоре на догматические, антропологические, политические и художественные принципы, лежащие в основе такого типа изображения.

Образ и первообраз

Как известно, политическое значение термина «образ» (от греч. *eikon*, связано с **eiko*- 'быть сходным', 'казаться правильным', далее: 'подобать', 'казаться уместным', т. е. тянуться к правилу и стремиться ему соответствовать) в Византии было связано с фигурой императора — предстоятеля Христа перед подданными священной державы. Император представлял божество на земле на правах Его образа, или знака, чтобы в этом качестве вести людей к Богу. Но прежде всего под иконой византийцы подразумевали самого Сына Божьего, который, вочеловечившись, стал видимым подобием самого себя и образом невидимого Бога. Наконец, как к иконе догматика предписывала относиться к личности — и тем самым к богоподобию — каждого человека.

Проблематичное соотношение между живым существом и его неподвижным изображением по-разному решалось в разные эпохи византийской истории,

заостряя различные философские аспекты этой темы. В эпоху домината до Медиоланского эдикта (313 г.), когда культ императора включал поклонение его портретам, христианская живопись медленно проникала в церковь и часто встречала сопротивление со стороны верующих. В росписях катакомб II–IV вв. использовалась античная образность: Орфей символизировал спуск в Аид, Гермес — идею посредничества между двумя мирами и филантропию, «добрый пастырь» отсылал к библейским изречениям, образ упокоенной души — Оранта с воздетыми руками — олицетворял победу духа над плотью. В иконах чувствовалась древняя традиция поминального культа (так что высокомерное по интонации замечание Гегеля можно считать по-своему концептуально точным: «Что же касается византийской живописи, то, как говорит г. фон Румор (“Итальянские исследования”, т. I, с. 279) о греческих мадоннах и изображениях Христа, “даже по наилучшим образцам видно, что они возникли как мумии и заранее отказались от дальнейшего развития”» [2, с. 261]).

Но схематизм, присущий катакомбной живописи, нес в себе и новую идею, подтверждая правоту речей Евсевия Кесарийского в защиту воплощенной божественности Христа¹: лишь телесно победивший смерть может так преобразить свое тело, что оно перейдет грань между материальным и неосязаемым. От этого его образ будет походить, конечно, не на мумию, а скорее на временный инструмент, служащий вечной цели — утверждению победы жизни над смертью.

Надо отметить, что складыванию нового представления о человеке способствовал и скульптурный портрет эпохи домината. Ваятель подмечал в человеке уже не то, что он сообщает своим обликом, как на портретах классической эпохи, а то, как он вглядывается, в том числе и в самого себя. Теперь он представал, скорее, не конкретным индивидом с неповторимыми чертами, а человеком вообще, всецеловеком. Отрешенным выражением больших неподвижных глаз, симметричностью (присущей маске) и сплюснутостью лицевых линий он свидетельствовал уже не об ограниченности собственной волей, характером и намерениями, но о вверении себя другому, надмирному началу. Задуматься об этом заставляет и зафиксированная в императорском погребальном обряде традиция, предписывающая обходить-ся с восковым изображением покойного правителя как с живым телом².

«Обусловленность материалом» (Х. Зедльмайр) и другие пространственные решения

С христианизацией империи икона, первоначально служившая знаком (*signum*), или указанием, на события Священной истории и помогавшая удерживать их в памяти верующих, изменила свое значение. Икона, являясь изначально отсылкой к действительности живого Бога, чей облик она была призвана запечатлеть, теперь воспринималась как стремление утвердить силу и действенность самого изображения. Искусство и архитектура новосозданной империи служили осуществлению этой задачи.

Христианские общины начали получать во владение базилики (греч. *basilike*) — бывшие общественные здания, которые возводились для судопроизводства.

¹ См. подробнее: [3, с. 211–214].

² См. подробнее: [4, с. 123].

С одно- или многонефного вытянутого здания, которое христианские зодчие стали завершать на востоке полукруглым выступом — апсидой, где возводился алтарь, и нартексом (притвором) на западе, начинается история собственно «иконы» как ключевого понятия христианской культуры. По-прежнему сохранявшая тесную и понятийно осмысляемую связь с архитектурой, или телесной материальностью храма, и воплощаемая в таких формах, как фреска, мозаика, а позднее — витраж, икона теперь сосредоточивает в себе главное своеобразие восточного средневекового христианства. Ретроспективно его можно свести к отличию произведения монументальной настенной живописи от картины — станкового произведения, представляющей Бога и человека в образах другой — ренессансной, а затем ново-европейской культуры и рассчитанной на восприятие такого нового культурного образования, как зритель. Икона, напротив, неотъемлема от своего места в церкви — сакрального пространства, о котором сказано: «дом Мой домом молитвы наречется для всех народов» (Мк 11: 17) и которое символизирует Христово тело.

Способность архитектуры быть телесным условием христианской религии благодаря телесной включенности молящихся в Божий дом и делает икону производением, отличным от произведения искусства (суть которого, если вспомнить известное определение Ханса Зедльмайра, состоит в необусловленности материалом³). Икона и храм, напротив, материальны, как вещественные священные предметы литургии — небесный престол, жертвенник и находящиеся на них принадлежности, а также хлеб и вино таинства Евхаристии. Первое назначение иконы — религиозное; фантазия писавшего и другие особенности, обращенные к эстетическому восприятию, в данном случае вторичны.

Что касается художественных основ образа, большую роль брал на себя контраст неброского фасада храма, не выделяющегося из городской среды, и наоса, т. е. внутреннего пространства с его великолепными интерьерами, создающими впечатление входа в другую, божественную реальность (как свидетельствуют равнинские базилики Сан-Витале, Сант-Аполлинаре-Нуово, Сант-Аполлинаре-ин-Класе. Столичная церковь Св. Софии, возвышающаяся над городом, конечно, была исключением. Не подчинялось этому правилу и храмовое зодчество митрополий, например церкви Древней Руси с их красивыми выразительными фасадами, строящимися в гармонии с природным ландшафтом).

Наметившееся в поздней Античности сведение фигур к плоскости открывало новое представление о космосе. Видимое отсутствие композиции и кажущееся примитивным, «агрегатное», по выражению Э. Панофского, пространство (мыслимое в Античности как способ заполнить промежуток между телами) теперь выдавало свои новые возможности образовывать самостоятельное религиозное и художественное начало. Эффект сплюснутых, вдавленных в стену фигур⁴ позволял трактовать их не как обособленных участников изображаемого события, а как элементы, принадлежащие общему пространству сотворенного Богом космоса. «Отныне тела и пространство связаны друг с другом на горе и на радость», — замечает Панофский; теперь эти «неподобные подобия» предстают уже не отдельными персонажами, а собственно образами, или обозначениями, которые отсылают

³ См.: [5, с. 305].

⁴ См.: [6, с. 54]; пример Э. Панофского — «Явление ангелов Аврааму и Сарре и жертвоприношение Исаака», мозаика VI в. в базилике Сан-Витале.

к невидимой, но ощущаемой целостности мироздания и подчиняются его ритму и внутренней логике.

Изобретенное византийскими мастерами смальтовое покрытие стен создавало эффект колышущихся поверхностей, как если бы мозаика не просто покрывала стены, а заменяла их. Вкупе с особо выстроенным внутренним пространством храма смальта позволяла зодчим извлечь максимум возможностей из плоской стены. Эстетические переживания, связанные с этими новшествами, были неотделимы от религиозных; вот как описывает их современный историк искусства Отто Демус: «В Византии между зрителем и образом не существовало дистанции, поскольку зрителю было доступно священное пространство образа, а образ, в свою очередь, формировал пространство, в котором двигался зритель. Последний был скорее “участником”, чем “зрителем”. Не стремясь к иллюзионизму, византийское религиозное искусство упразднило четкую границу между миром реального и миром кажущегося» [7, с. 15]. «Гармония храма была не для наблюдателя, — продолжает комментатор, В. В. Библихин. — <...> Наблюдателя в храме остаться было не должно, гармония должна была вовлечь, *взять* вошедшего, вратить его в себя <...> Надо не увлечь, а вовлечь. Не показать что-то глазу, а произвести операцию с самим глазом, остановить его ускользание в неуловимость, связать шпиона. Мозаичные лица смотрят прямо на меня — профильных изображений мало, и они странные, словно половина лица все равно одним глазом смотрит, как-то скрыв вторую половину, опять же на меня. Фронтально изображенное лицо вбирает в себя мой взгляд, сливается со своим. Мой взгляд замыкается на этом взгляде, прикован к глядящему на него и не успевает оформиться в независимого наблюдателя» [3, с. 201–202].

«Искусство чистой телесности» (Э. Панофский), в русле которого создавались византийские иконы, позволяло воспринимать их как живые, иногда своевольные существа — об этом свидетельствуют, к примеру, многочисленные легенды об образе Владимирской Богоматери. Значимость этого привезенного в XII в. из Царьграда во Владимиро-Суздальское княжество образа была так велика, что летопись того времени «строилась как цепь чудес Богоматери» [8, с. 288]. Автор исследования «Принцип рая» М. Н. Соколов замечает наделенность икон несравненно большей зрительной активностью, нежели активность тех, кто на них смотрит [9, с. 221], и ссылается на традицию именования Богоматери «небесным окном» («fenestra coeli» у католиков) и «дверью» (в православном богородичном акафисте). То же чувство лежит в основе простонародной практики зашивания божниц в неподобающих ситуациях.

Период иконоборчества и становление канона

Но отношение к иконе как к чудотворице, ставшее заметным с упадком образованности и ростом суеверий на закате античной цивилизации (VIII–IX вв.), способствовало и распространению иконоборческих идей у образованного сословия. В период иконоборчества (с 730 г.) создателей икон подвергали преследованиям. Радикально изменился декор храмов: на месте соскобленных или сбитых со стен ликов появлялись растительные орнаменты, фигуры животных, иногда — светские сцены с участием людей. Композиционным центром интерьера стал крест (как, например, в церкви Св. Ирины в Константинополе).

Защитники икон энергично сопротивлялись новой политике, ссылаясь на Св. Предание и догматику Троицы. Они доказывали, что чествование икон не имеет ничего общего с идолопоклонством. Обе стороны также использовали классические философские аргументы. Иконоборцы опирались на авторитет Платона, который принижал всякую «*eikasia*» (‘уподобление’) как низшую познавательную способность и обличал внимание к «подобиям», видя в них источник всякого невежества. Защитники икон, как, например, Иоанн Дамаскин, настаивали, что различие между образом и первообразом отменено Боговоплощением; исповедание веры в это событие и есть, собственно, то, что заключает в себе икона. В итоге эти доводы способствовали победе иконопочитания: соответствующий догмат был установлен на Седьмом Вселенском соборе в Никее (787 г.) и подтвержден в 843 г. на Константинопольском соборе.

Догмат гласил: «Честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу (*prototypon*), и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней». Установление, требующее поклоняться не изображению, а его прототипу, изображенному на иконе, имело серьезное влияние на принципы создания произведений, ведь из него следовало, что в эстетической, чувственной сфере напряженное отношение между образом и первообразом должно, напротив, сохраняться и художественно подчеркиваться. Иконопись вводилась в рамки канона (от греч. *kanon* — ‘отвес’, ‘правило’). В иконе теперь делался акцент на имматериальности, т.е. «нерукотворности» образа; композиционное решение сцены диктовала церковь. Лики должны были выражать глубочайшую одухотворенность; живописная трактовка события сменилась линейной. Естественные формы, например моделировка складок, передавались графично. От света (золотого фона икон), служившего объединяющим для сюжета началом, исходила сверхъестественная яркость.

Эти принципы были методично проведены в произведениях эпохи Македонской династии (IX–XI вв.), как, например, в ансамблях мозаик и фресок в церкви Панагия Халкеон в Фессалониках (1028 г.) или в резиденции Киевского митрополита — соборе Св. Софии (мозаичная Оранта «Нерушимая стена» в апсиде, 1030–1040-е годы). Утверждаемая Седьмым Вселенским собором тождественность между иконой и материалом Ковчега Завета (дерево, обложенное золотом) породила новые художественные и догматические элементы: киот (от греч. *kibotos* — ‘ковчег’), а также ризу, или оклад, придававшие иконе характер самостоятельного предмета, обособленного от тела храма. Это нововведение коснулось не только Древней Руси, где создавалось много станковых икон, в том числе для многоярусных иконостасов, но и Византии, где традиционно преобладало монументальное искусство.

На первый план выходило следование формальным правилам изображения. Хорошо изученные в первую половину XX в., когда византийское и древнерусское искусство стали предметом научного анализа, эти правила — надо помнить — и сегодня по большей части описываются на языке эпохи, особенно интересовавшей технической стороной дела и увлеченной приемами «выстраивания натуры», не знакомыми Средневековью. Прежде всего это прием «обратной перспективы», описанный по аналогии с ренессансным и новоевропейским перспективизмом. Обратная перспектива предполагает увеличение предметов в размерах по мере удаления от «зрителя», а также разноцентренность изображения. Известно наблюдение о. Павла Флоренского: «Одни части палат нарисованы более или менее

в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — со своей особой точки зрения, т. е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены с применением обратной перспективы» [10, с. 46]. К тому же ряду приемов относятся отсутствие ракурса и изображение «тайной», т. е. скрытой, стороны лица. Добавим отсутствие профилей (вернее, канон допускал профили, но лишь для малозначимых и отрицательных персонажей, с которыми молящийся не имеет контакта); противоречивость освещения и непропорциональность фигур; удвоение фигуры для передачи временной последовательности события (как, например, на некоторых иконах, посвященных сюжету «Усекновение главы Иоанна Предтечи»).

Другая трактовка «неправильностей» иконописного рисунка⁵ объясняет некоторые из этих феноменов преимущественной опорой на зрительную память, а не на натуру (так храм, издали маленький, вырастает по мере приближения к нему, но предметы настоящего внимания — персонажи Священной истории — будучи смысловым центром композиции, не уменьшаются в размерах). Поскольку икона не предполагает далекого видения, принципы прямой перспективы при таком подходе перестают действовать. Вступают в силу (ввиду необходимости объяснить особенности расстановки фигур) правила «перцептивной перспективы» (термин Бориса Раушенбаха), акцентирующей всегда и единственно актуальный в иконе «передний план». Поскольку так передаются лишь неглубокие области пространства, изображаемое на иконе событие кажется происходящим как бы рядом со зрителем, на расстоянии 2–3 м от него. Но так поданное «здесь и сейчас» священного события по-прежнему исключает возможность выразить его материально-бытовую сторону. Прочие пространственно-временные характеристики, значимые для естественного человеческого восприятия, также действуют с оговорками, поскольку целью иконы неизменно остается воспроизведение вечного первообраза, а не изображение видимого мира.

Предвестие Ренессанса

Монументальное искусство эпохи Комнинов (до 1185 г.), сменивших Македонскую династию, и особенно Палеологовского периода отмечено новыми чертами, которые предвещали наступление европейского Ренессанса. Внутреннее пространство церкви Христа Спасителя в Полях из ансамбля монастыря в Хоре (ныне музей Карие в Стамбуле), фрески и мозаики церкви Богородицы Паммакаристы (ныне Фетхие-джами в Стамбуле), иконы Деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Феофана Грека в целом несут отпечаток уникального периода византийской истории, обещавшего повторную встречу Бога и человека — но уже в новых образах и понятиях.

Язык иконописи комниновского Ренессанса сущностно не изменился с точки зрения канона и оставался классическим (см., например, мозаики монастыря Дафни близ Афин) — новизна исходила от порядка выстраивания фигур в интерьере. Произошедшее еще в македонскую эпоху вытеснение прямоугольных базилик крестово-купольным типом храма, посредством колонн или столбов делившим

⁵ См.: [11, с. 71, 82–97].

внутренний объем на ячейки, усиливало впечатление, что интерьер состоит из отдельных сегментов. Росписи храма приобрели характер обособленных композиций, каждая из которых замкнута логикой и границами своего сюжета. Из-за этого у молящегося исчезало чувство принадлежности к целому, точнее сказать — ощущение отнятости от самого себя; теперь в своем перемещении по храму от одного сюжета к следующему он созерцал его с той точки зрения, которую диктовало расположение части относительного целого. У него сохранялась возможность остаться невовлеченным в то, что он видит, и отстраниться от изображаемого.

Образа́м все чаще передавались тревоги, пережитые Византией в период завоевания и распада: печаль, напряженность, смятение на лицах становились импульсом для того, чтобы в эту интонацию втягивались позы и расположение фигур. Вопреки канону, теперь героя священного события можно было изобразить в профиль, в ракурсе, даже со спины или выразительно жестикулирующего.

Заказчики и иконники палеологовской эпохи, сначала пытавшиеся смягчить эти тенденции, поощряя подражание классике, радикально изменили стилистику после того, как исихазм стал официальной доктриной Православной церкви. Интерес иконописцев к исихии, т.е. подготовке подвижника к богосозерцанию, очищающему ум и сердце, которое так убедительно передал Феодан Грек в образах столпников (роспись церковь Спаса Преображения, Новгород), отнюдь не приводил к господству оцепенелости. Напротив, в позе персонажа ярко выражено душевное движение — подчеркивающая временное изменение телесная динамика, исключаяющая нужду в удвоении фигур. Можно было решить, что пишущего интересует не столько Бог, сколько человек, реагирующий на встречу с Богом и чье состояние — потенциальное преображение — нужно повествовательно передать в конкретности этой ситуации. Молящийся, в свою очередь, становился зрителем события, которое к нему уже не было обращено; изображение строилось уже как картина, замкнутая своим собственным сюжетом.

Догмат о различении в Боге сущности и энергий повлиял на появление новых иконописных приемов — прежде всего они касались интерпретации света. Свет стал самостоятельной субстанцией, исходящей от ликов, а не освещающей их; теперь он символизировал нетварный характер божественных энергий, возвещающих проявление самого Бога в тварном мире. Белильные полосы (или «движки»), высветляющие черты святых и подвижников, придавали их лицам объемность и сильнейшее эмоциональное напряжение.

Напрашивающееся сравнение стилистики палеологовского периода с новациями в итальянской иконописи эпохи после Джотто (ум. 1337) дает искусствоведам право именовать некоторых иконописцев XIV в. «художниками, работающими в технике иконописи». Тому подтверждение — свободный и изменчивый стиль Феодана Грека, исполнившего ряд росписей по заказу Генуэзской республики в Галате и Кафе (Феодосии) и, если бы не приглашение митрополита Киприана и переезд в Новгород, освоившего бы манеру и других итальянских школ своего времени. Искусствоведы, однако, осторожны в выводах: несмотря на явное взаимодействие византийских и, к примеру, сиенских мастеров, интерес к внутреннему состоянию человека не приводил к попыткам передать это состояние через внешний облик, а динамизм поз не создавал эффекта реального общения героев между собой, как на фресках итальянских художников, знакомых с готической скульптурой. Благо-

даря исихазму «последние византийцы, в отличие от итальянцев, дали место естественности, не вырабатывая при этом натурализма; они использовали глубину, но не заключили ее в законы перспективы; исследовали человеческое, но не изолировали его от Божественного»⁶ [12, с. 285].

И все же, как бы далеко ни расходились два пути, по которому шли культуры Византии и латинского Запада в осуществлении замысла религии Богочеловека, необходимо помнить об общем истоке двух направлений. В русском продолжении палеологовской Византии — творчестве Андрея Рублева, как и в творчестве итальянских художников Высокого Возрождения, — поверх культурных и догматических барьеров ясно сообщается о том, что религия может найти общий язык с искусством, а умозрительное — стать видимым. Несмотря на безграничность человеческого восприятия, искусство способно вместить в себя самый непостижимый религиозный образ и дать ему слово. И сотворить человеку такое идеальное изображение, которое именно благодаря взаимодействию с живым восприятием глядящего покажется ему более живым и действенным, чем вещи естественного мира. Иными словами — явить глазу предмет его веры.

Литература

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 326 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 596 с.
3. Бибихин В. В. Введение в философию права. М.: ИФ РАН, 2005. 138 с.
4. Агамбен Дж. *Homo sacer*. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011. 256 с.
5. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 640 с.
6. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». М.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
7. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М.: Индрик, 2001. 160 с.
8. Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. 492 с.
9. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
10. Флоренский П. А., *свящ.* Обратная перспектива // Флоренский П. А., *свящ.* Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 3 (1). С. 46–99.
11. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 288 с.
12. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Н. Новгород: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 475 с.

Для цитирования: Лунгина Д. А. Икона как образ и как идея: аспекты византийского монументального искусства в их взаимодействии // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2017. Т. 33. Вып. 2. С. 191–200. DOI: 10.21638/11701/spbu17.2017.206

References

1. Hegel G. W. F. *Estetika: v 4 t.* [*Lectures on Esthetics*]. Moscow, Iskusstvo, 1969, vol. 2, 326 p. (In Russian)
2. Hegel G. W. F. *Estetika* [*Lectures on Esthetics*]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 569 p. (In Russian)
3. Bibikhin V. V. *Vvedenie v filosofiiu prava* [*Introduction to philosophy of right*]. Moscow, Institute of Philosophy Publ., 2005. 138 p. (In Russian)
4. Agamben G. *Homo sacer. Suverennaia vlast' i golaia zhizn'* [*Homo sacer. Sovereign power and bare life*]. Moscow, Evropa Publ., 2011. 256 p. (In Russian)

⁶ В этом месте Л. А. Успенский цитирует работу О. Клемана «Византия и христианство».

5. Zedlmayr H. *Utrata serediny* [Art in crisis: The lost center]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2008. 640 p. (In Russian)
6. Panofsky E. *Perspektiva kak «simvolicheskaja forma»* [Perspective as symbolic form]. Moscow, Azbuka-Klaccika Publ., 2004. 336 p. (In Russian)
7. Demus O. *Mozaiki vizantijskikh khramov. Printsipy monumental'nogo iskusstva Vizantii* [Byzantine mosaic decoration: aspects of monumental art in Byzantium]. Moscow, Indrik Publ., 2001. 160 p. (In Russian)
8. Likhachev D.S. *Russkie letopisi i ikh kul'turno-istoricheskoe znachenie* [Russian manuscripts and their cultural and historical significance]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1947. 492 p. (In Russian)
9. Sokolov M.N. *Printsipy raia. Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida* [The principle of Eden. Chapters on iconology of garden, park and belleview]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 704 p. (In Russian)
10. Florenskii P. A., priest. *Obratnaia perspektiva* [Inverse perspective]. Florenskii P. A., priest. *Sochine-nia* [Works]: in 4 vols., vol. 3 (1). Moscow, Mysl Publ., 1990, pp. 46–99. (In Russian)
11. Raushenbakh B. V. *Prostranstvennye postroeniia v zhivopisi* [Spatial composition in painting]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 288 p. (In Russian)
12. Uspenskii L. A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi* [Theology of Orthodox icon]. Nizhniy Novgorod: Izdatel'stvo bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo Publ., 1997. 475 p. (In Russian)

For citation: Loungina D. A. Icon as image and as idea: aspects of Byzantine monumental art in their interaction. *Vestnik SPbSU. Philosophy and Conflict Studies*, 2017, vol. 33, issue 2, pp. 191–200.
DOI: 10.21638/11701/spbu17.2017.206

Статья поступила в редакцию 30 октября 2016 г.

Статья принята в печать 15 декабря 2017 г.